

LA TRANSGRESIÓN FANTÁSTICA: IMPOSIBLES LÓGICOS Y ABISMOS DE SENTIDO EN LO FANTÁSTICO DEL NOVECIENTOS

Giuliana Zeppegno
Universidad de Trento

Durante mucho tiempo, tanto en el imaginario del público como en los ambientes académicos, lo fantástico ha sido considerado como el género de evasión por excelencia, a causa de una apresurada asimilación al universo, contiguo a lo fantástico pero radicalmente distinto, de lo maravilloso. En particular, la sospecha o la aversión hacia lo fantástico como género de la irresponsabilidad ética, social y política se han ido agudizando en períodos de «emergencia» histórica, en los que el silencio de la literatura sobre lo real ha sido identificado con su aval, como está demostrado por la incómoda posición, en la Italia de los años Cuarenta, de un escritor anómalo como Dino Buzzati, o por las incesantes acusaciones de torre de marfil arrojadas contra los iniciadores del género en América Latina, empezando por Jorge Luis Borges.

Si lo fantástico tradicional manifiesta —por razones muy distintas de las aducidas tradicionalmente y dependientes de más complejas tensiones de orden cultural y epistemológico— una tendencia innegable hacia la conservación del orden constituido, incluso hacia la regresión a códigos superados, la hipótesis central de este estudio es que muchos cuentos fantásticos contemporáneos tienen, por el contrario, una carga auténticamente subversiva, y que en esta vocación a la transgresión reside una de las diferencias más significativas entre las manifestaciones recientes del género y sus antecesores románticos.

No se tiene aquí la posibilidad de adentrarse en el enredado debate definitorio que desde el nacimiento del género, y sobre todo a partir de la publicación del ensayo *Introducción a la literatura fantástica* de (Todorov, 2000),

divide a los críticos con respecto a la identidad y a las fronteras de lo fantástico:¹ acojemos por lo tanto operativamente la definición mínima de Roger Caillois, «Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una vulneración, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo de la realidad [...] Lo fantástico es, pues, ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana» (1984: 90-92)², limitándonos a sustituir el término «realidad» (suficiente para plantear problemas teóricos vertiginosos) por la noción de «paradigma de realidad» propuesta por Lucio Lugnani (Lugnani, 1983), más adecuada para rendir cuentas del carácter convencional y mutable de lo que una cultura dada tiende a considerar 'la norma', y capaz de echar luz sobre aquella que podríamos definir como la *historicidad* peculiar del género, o su intensa *deteriorabilidad* histórica.

La literatura fantástica del Novecientos constituye un panorama surcado por considerables divergencias interiores y contraseñado por una inclinación casi constitutiva a la hibridación, ligada esta última a la progresiva declinación de la acepción normativa del género e indiscutible cifra de toda la literatura postmoderna: en lo fantástico del siglo XX se hallan, por lo tanto, cuentos perfectamente canónicos que reiteran —en algunos casos reactivándolos con temáticas nuevas, más a menudo pedisecuamente— los mismos dispositivos de lo fantástico *à la Hoffmann*; textos «espurios», en vilo entre modos representativos contiguos, como muchos cuentos de Kafka; cuentos irónicos y paródicos, que juegan conscientemente con las formas más típicas de lo fantástico y de lo gótico; cuentos liminares entre escritura ficcional y ensayística que hacen proceder lo fantástico de la literalización de hipótesis filosóficas o teológicas (Borges, Bioy Casares); cuentos fantásticos fuertemente innovadores respecto a la tradición en la que se insertan.

Para esta amalgama de textos atravesada, en su interior, no solo por intentos y estrategias muy diversas, sino también por una «desigual

¹ Véanse, Castex, 1951; Caillois, 1984, 1985; Vax, 1965, 1987; Penzoldt, 1952; Finné, 1980; Bessière, 1973; Jackson, 1986; Campra, 2000; Bozzetto, 1992; en Italia: Bonifazi, 1982; Ceserani, 1996; Amigoni, 2004.

² Trad. de la autora.

historicidad»³, me parece muy pertinente la definición de *modo* propuesta en tiempos recientes por estudiosos como Irène Bessière, Rosemary Jackson, y en Italia Neuro Bonifazi y Remo Ceserani, que consideran lo fantástico, antes que un género literario históricamente y geográficamente circunscripto, una categoría narrativa más amplia «que ha tenido raíces históricas precisas y se ha realizado históricamente en unos géneros y subgéneros, pero luego ha podido ser empleada y sigue siendo empleada [...] en obras que pertenecen a géneros completamente distintos» (Ceserani, 1996: 11)⁴. No obstante es posible identificar, en el interior del modo fantástico, un grupo de obras caracterizadas por una fuerte carga innovadora respecto al género y unidas por unos rasgos recurrentes, para cuya comprensión el recóndito potencial subversivo al que hemos aludido al principio constituye una clave de bóveda fundamental.

En el específico, la transgresividad rastreable en varios cuentos de Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Dino Buzzati, José María Merino y otros —una transgresividad que podríamos calificar de semántica en sentido amplio y en muchos casos, como veremos, también de lógica— está determinada por la combinación peculiar de dos factores, el uno de orden esencialmente temático, el otro prevalentemente formal: 1. por un lado, el carácter radicalmente *negativo* de las imágenes fantásticas contemporáneas, fuertemente refractarias a la significación y consecuentemente vehículo de una amplísima —aunque no infinita— apertura semántica; 2. por el otro, determinadas estrategias narrativas orientadas a la reticencia y a la substracción deliberada de información.

Para comprender a fondo los mecanismos subyacentes a la imaginación fantástica y sus transformaciones a lo largo del siglo XX, hay que tomar en examen la relación dialéctica, inestable y históricamente mudable que transcurre entre ficción fantástica e imaginario colectivo. Surgido entre el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX como síntesis y superación de las varias tendencias góticas (*gothic novel* inglés, *Schauerroman* alemán, *roman noir* francés),

³ Se hace referencia a la idea blochiana —así llamada de la ‘no-contemporaneidad’ de la historia y aquí aplicada a la evolución literaria— según la cual ‘tiempos distintos’ pueden coexistir en el mismo período histórico: en el seno de la producción fantástica contemporánea se hallan en efecto, al lado de textos innovadores y vanguardistas, cuentos canónicos, que en un panorama social y cultural completamente mutado replican, a menudo con éxito, formas literarias desusadas.

⁴ Trad. de la autora.

lo fantástico «nace en el momento en que nadie ya cree en la posibilidad del milagro» (Caillois, 1985: 21)⁵, sobre los detritos de la fe en lo maravilloso y en el clima de escepticismo que se va adensando en torno a las explicaciones sagradas y religiosas del mundo. Nacida como reacción al racionalismo ilustrado y al cientificismo del siglo XVIII, e implicada con ellos en una relación ambivalente, en vilo entre el conflicto y la *liaison* amorosa, la narrativa fantástica dieciochesca extrae tanto sus temas como su sistema conceptual de referencia de un código ya conocido por la colectividad, pero culturalmente destituido de su valor y suplantado por nuevos modelos, apoderándose de aquellos objetos de la creencia (fantasmas, brujería, vampirismo, magia, etc.) que la mutación de los códigos cognoscitivos ha degradado a superstición.

Fue Freud el primero en iluminar, en una página definitiva (2006), el vínculo existente entre lo fantástico y el reemerger de algo familiar que ha sido rechazado, atribuyendo el sentimiento del *unheimlich* tanto al regreso de complejos infantiles reprimidos (*vedrängt*), como a aquel de creencias arcaicas superadas (*überwunden*), sobre la base de la correspondencia profunda establecida entre el desarrollo del individuo (ontogenético) y aquel de la colectividad (filogenético).

Prescindiendo del proceso de formación histórica de estos imaginarios, lo que interesa aquí subrayar es el carácter *ya codificado*, ya conocido, de aquel material, y el alto grado de descifrabilidad que este posee para su público, según un paradigma —asimilable, con Bozzetto, a la noción formalista de *rebarbarisation*⁶— desvinculado de un preciso repertorio temático y recurrente en configuraciones históricas y geográficas completamente distintas: una idéntica relación entre invención literaria y superado es rastreable por ejemplo, en pleno siglo XX, hasta en la obra de un renovador del género como Julio Cortázar, que en un cuento aparentemente impenetrable como *Axolotl* (1968) hace reemerger

⁵ Trad. de la autora.

⁶ Para aclarar la génesis del género fantástico, Bozzetto recurre a aquel mecanismo que los formalistas rusos denominaron «rebarbarisation de la littérature», y «que consiste en que un campo literario vuelva a apropiarse —al fin de expresar algo nuevo— de lo que la literatura dominante había precedentemente excluido para constituirse» (Bozzetto, 1992: 49).

de hecho, en un mundo perfectamente realista, la verdad, sobrepasada, de un mito.⁷

La arraigada ambivalencia ideológica que late en el fondo de la literatura fantástica desde su génesis —evidenciada por la crítica más avisada contra la tentación, a la que muchos ceden, de poner cualquier infracción del código vigente en el saco del «subversivo»— puede ser atribuida a dos órdenes de motivos:

1. Desde un punto de vista estrechamente temático, se ha observado (Jackson, 1986) cómo temas aparentemente transgresivos, por ejemplo la sexualidad en sus múltiples formas y perversiones (homosexualidad, incesto, necrofilia, amor a tres o más, sadismo, vampirismo)⁸, frecuentemente acaban por actuar funcionalmente a la confirmación del orden constituido, en la medida en que proporcionan una satisfacción vicaria a deseos expulsados por la cultura, consintiendo una descarga provisoria e inocua que de hecho desactiva su potencial subversivo.

2. Más en general, se puede notar cómo la mirada de condescendencia que lo fantástico dirige hacia códigos de lectura del mundo obsoletos, a primera vista interpretable como una instancia contestataria, si bien regresiva, hacia el paradigma vigente, se revela más una manera para «domesticar lo diferente» que una efectiva relativización de la norma: como ha ilustrado Irène Bessière, si en el plano estético lo fantástico «corresponde a la puesta en forma estética de los debates intelectuales de un momento determinado» (Bessière, 1973: 11)⁹, presentándose como «contraforma» o contrario de los varios discursos teológicos, ilustrados, espiritualistas o psicopatológicos del tiempo, desde un punto de vista ideológico actúa en cambio, paradójicamente, como confirmación del orden.

⁷ El célebre cuento se relaciona, por lo que respecta a su acontecimiento fantástico (la progresiva identificación del protagonista con el axolotl, hasta su metamorfosis y el casi imperceptible desdoblamiento de su conciencia) a un mito azteca de la creación, al que el texto, sin nombrarlo nunca, alude sutilmente desde el comienzo (Cfr. Fontmarty, 1986).

⁸ Son los que Todorov denomina «temas del tú» o «temas del discurso», por ser basados en la relación del sujeto con los otros y con el mundo exterior, y por consecuencia en su relación con el deseo y el lenguaje (Todorov, 2000). Sobre la conexión entre fantástico y deseo, cfr. también Vanon Alliata, 2002.

⁹ Trad. de la autora.

Lo superado que vuelve a aflorar en las obras maestras del género, (desde Potoki, Hoffmann, Edgar Allan Poe, Merimée, hasta Gautier, Maupassant, Dickens, Stevenson, James), así como en los muchos resultados contemporáneos del mismo modelo, encerrado entre las paréntesis de la ficción narrativa y sometido a una función esencialmente lúdica, es destituido del originario alcance epistemológico y ya no constituye una amenaza para el sistema del saber: ‘perturbador’ (siniestro) a nivel inconsciente pero inofensivo para la razón, lo reprimido vuelve, en la mayoría de estos casos, más como demora nostálgica que como replanteo de la cultura.¹⁰

Esta vocación de lo fantástico —regresiva en la medida en que acredita, también solo en forma dubitativa, códigos superados; tendencialmente conservadora según una visión global y, digamos, sociológica, del fenómeno— es en parte reemplazada, a lo largo del siglo XX, por una tendencia de carácter opuesto: los objetos o acontecimientos fantásticos convocados por los cuentos más innovativos (metamorfosis en insecto; condena a vomitar conejitos vivos; misterioso aterrizaje de una cabaña del cielo y su partida etc.) son creaciones imaginativas *ex novo*: no existe, ni probablemente va a existir nunca, un código en base al cual traducirlas. Si el objeto fantástico tradicional, extraño a la enciclopedia de sus lectores, se refería sin embargo a un bagaje enciclopédico asimilado desde generaciones, los *monstrua* de la literatura fantástica contemporánea ya no remiten a nada: formas nuevas, aún desconocidas por el imaginario cultural y literario, introducen brechas y vacíos en el paradigma de realidad vigente, que minan desde el interior sin reemplazarlo con algún modelo alternativo, negándose por consiguiente a producir un sentido contingente y sin embargo invocando la atribución de un significado ulterior, *latu sensu* simbólico. Como hace notar Bozzetto:

¹⁰ Con respecto al carácter ideológicamente ambivalente de la literatura en general, entendida como el producto de un regreso de lo reprimido «formal» y, a menudo, también temático, como en el caso de lo fantástico tradicional, cfr. cuanto afirma Francesco Orlando: «la poesía es pues incorregiblemente conservadora y subversiva a la vez [...] un regreso de lo reprimido puesto a disposición de una pluralidad social de personas, pero convertido por la sublimación en algo inocuo, merece ambas estas calificaciones contradictorios, más bien que una sola» (Orlando, 1990: 28).

En lo fantástico anterior se hallaba una sobrenatura conocida, repertoriada, presente, sólida y, en último término, disponible. [...] En lo fantástico moderno [...] se produce indudablemente algo absurdo, irracional, que no es percibido como la irrupción de un orden superior, si no más bien como un impedimento, una perturbación, un desorden que se introduce por fallas mínimas, subvertiendo las bases de la realidad consideradas como normales [...] El universo de lo fantástico moderno está desconectado del sentido [...] el sentido parece haber desertado el mundo (Bozzetto, 1992: 216-217).

A la naturaleza radicalmente *negativa* de su transgresión y a la *irreducibilidad* de sus contravenciones —configuradas en el texto por elecciones temáticas «escandalosas», pero también, como veremos, por estrategias formales específicas— el cuento fantástico debe su carácter detonante, y asimismo el contacto incongruente, de complicidad y violencia, que establece con su lector. No obstante, la *epoké* del sentido en la que desemboca la transgresión fantástica no sanciona de ninguna manera la renuncia a la interpretación: la imagen alrededor de la cual se estructura el cuento está vacía de un vacío lleno de sentido, densa de significados múltiples que no se anulan recíprocamente. Valiéndose de una calificación reservada tradicionalmente a la enunciación poética, se puede decir que esa se manifiesta, allí donde las estrategias de transgresión son llevadas a sus extremas consecuencias, como imagen constitutivamente «oscura».

Lo fantástico tradicional se basaba por lo general, tanto a nivel de la fábula o *histoire* como en el plano de la interpretación interna (la *explication* de Todorov), en aquella que podríamos llamar una retórica de la ambigüedad — donde con el término ambigüedad se hace referencia a la incertidumbre, más o menos explícitamente representada en el texto, entre una gama *estricta* (dos, más raramente tres) de interpretaciones alternativas, determinada por el empleo de un narrador no fiable y declinada generalmente en oposiciones «indecidibles» del tipo: el personaje estaba despierto y vio al fantasma / el personaje estaba dormido y soñó con el fantasma; el personaje vio al fantasma / el personaje cree haber visto al fantasma pero no es cierto, porque está loco / ha bebido / ha ingerido drogas, etc.— y conducía su lector a encrucijadas de calles

al fin y al cabo bien delineadas, si bien a menudo impracticables. Los cuentos mas transgresivos del siglo XX se presentan, en cambio, como constitutivamente oscuros u opacos, en la medida en que empujan al lector a una *impasse* hermenéutica de la cual es imposible evadirse si no a condición de una interpretación aberrante.

Algunos ejemplos podrán aclarar con mayor eficacia lo que aquí se entiende por abismo de sentido y de qué manera el objeto o acontecimiento fantástico se presenta como la pieza vacía, paradójica, de una textura textual por lo demás perfectamente consecuente: en un célebre cuento de Julio Cortázar (“Carta a una señorita en París”, 2002), el protagonista vomita, de vez en cuando, un conejito vivo, y llevado progresivamente a la desesperación por el número creciente de los animalitos opta, en el final, por el suicidio; en el cuento “Los ganadores de mañana” del inglés Holloway Horn, recogido en la *Antología de la literatura fantástica* (Borges, 1940), un personaje desconocido entrega a un ex-manager de boxeo un periódico con la fecha del día siguiente: una vez superado el desconcierto inicial, este último lee los nombres de los ganadores de las carreras que estan a punto de empezar y, borracho, se apresura a apostar una gran cantidad de dinero, ganando de inmediato una fortuna. Durante el regreso en tren, sin embargo, hojeando las demás páginas del periódico, tropieza con el anuncio de su propia muerte en el mismo convoy y, presa de un repentino malestar, reclina la cabeza sobre el pecho, y muere.

En el cuento “Espantosa venganza de un animal doméstico”, de Dino Buzzati (1984), una chica de visita en casa de una tía se entera con horror de la presencia, en el brazo del sillón de la vieja, de un animalucho disgustoso sólo aparentemente parecido a un murciélago. Cuando el inmundo cuadrúpedo, mimado por todos los presentes como la mascota de la casa, hace ademán de verterle un chupito de licor, víctima de un arranque de repulsión la chica rechaza la oferta, provocando la consternación general y la inmediata venganza del animalito, que hace rodar la lámpara y la precipita al suelo, mientras horribles detonaciones y estallidos retumban, afuera, sobre la ciudad.

En el soberbio cuento “Buscador de prodigios” de José María Merino (2007), un narrador-niño y una mujer asisten al descenso del cielo de una

misteriosa cabaña de la que salen carcajadas joviales y una luz leve y amarillenta: mientras que el primero se queda mirándola aterrorizado, la mujer se dirige a la casucha y entra sin demora, como si no hubiese esperado otro hasta entonces, para salir algunas horas más tarde alegre y reanimada. El día siguiente, en la luz del amanecer, la mujer recoge sus cosas y vuelve a la cabaña, poco antes de que ésta se alce en vuelo bajo la mirada consternada del niño y del atónito buscador de prodigios.

En estos ejemplos como en muchos otros casos, el discurso oscuro tiende a hacer coexistir, con contradicción sólo aparente, el sentido de lo inefable por un lado y una cierta «exuberancia semántica» por el otro: en muchos casos el vacío del sentido vehicula en efecto, allí donde no sea llevado a un nivel como para hacer desistir desde el principio cualquier tentativa hermenéutica, una marcada densidad semántica, autorizando una pluralidad de lecturas y abriéndose en el mismo momento en el que parece cerrarse y negarse herméticamente a cualquier interpretación interna.

La imagen paradójica resultante de esta operación puede ser puesta provechosamente en relación con la noción de *alegoría vacía* así como ha sido formulada por Walter Benjamin en su *Origen del drama barroco alemán* (1999), aplicada luego indirectamente a la obra de Kafka (*Franz Kafka. Por el décimo aniversario de su muerte*, 1995) y desarrollada polémicamente por György Lukács sobre todo en *El significado actual del realismo crítico*, 1957) y en *Alegoría y símbolo* (1975). A este respecto, es interesante notar como la noción de alegoría vacía — empleada también, en tiempos recientes, en la indagación de lo fantástico kafkiano por el germanista italiano Giuliano Baioni (1984 e 1997)— se muestra íntimamente convergente con la de *metáfora fantástica* introducida, en referencia al así llamado género neofantástico, por Jaime Alazraki, y definida por el crítico argentino como «una metáfora que escapa a toda interpretación unívoca para proponer los términos de esa metáfora irreductible como el único mensaje al que accede el texto» (Alazraki, 1983: 123), frente a la cual al crítico no sería otorgada otra tarea sino el estudio, estructuralista, de su funcionamiento.

Al rechazo de la significación y a la consecuente apertura semántica contribuyen, además de las elecciones temáticas aberrantes a las que se ha

aludido, a la taxatividad de la regla de la verosimilitud, en que la crítica coincide por unanimidad, y a la intrínseca contradictoriedad de los mundos instaurados por lo fantástico, por definición inhabitables y lógicamente imposibles,¹¹ algunos elementos formales decisivos: por un lado la técnica, imperante en toda la vanguardia fantástica contemporánea, así llamada de la naturalización de lo sobrenatural, consistente en referir como natural algo escandaloso para la razón, con un fuerte efecto de extrañamiento en el lector; por el otro lado una general inclinación a la reticencia, llevada en algunos casos a tal paroxismo que resulta suficiente, incluso en ausencia de acontecimientos maravillosos, a instaurar lo fantástico, como en el paradigmático “Casa tomada” de Julio Cortázar (2002).

«Lo fantástico» ha escrito Rosalba Campra a este respecto, «se crea esencialmente a partir de lo eludido» (Campra, 1986: 214), y también a falta de una caracterización fantástica en el nivel semántico (es decir en los casos en los que no aparece ningún fantasma, ningún monstruo, etc., ni pasa algo verdaderamente imposible), la fantacidad puede brotar del «silencio sobre el circunstante causal» (ibidem), produciendo aquello que la estudiosa argentina ha definido —introduciendo una categoría muy proficua para el análisis de lo fantástico más innovador del siglo— como «un fantástico del discurso» (Campra, 2000: 133) o, mejor aún, como «una declinación sintáctica de lo fantástico» (Campra, 2000: 92).

Si el imperativo del silencio no constituye un elemento imprescindible para la definición de lo fantástico, su incumplimiento, mediante la explicitación de una llave de lectura filosófico-teológica, como a menudo en Borges, o moral-existencial, frecuente en Buzzati, reduce considerablemente la transgresividad semántica del texto y su vocación polisémica. Confrontando por ejemplo tres cuentos fantásticos unidos por el mismo ámbito temático, lo del ángel y de la aparición de alas en la espalda de seres humanos, o sea “La mujer con las alas”, de Dino Buzzati (1971); “Tales eran sus rostros”, de Silvina Ocampo (1961), y

¹¹ Particularmente proficua para el análisis del cuento fantástico es la semántica de mundos posibles, surgida en los años Sesenta en el seno de la filosofía analítica y de la lógica modal y a lo largo de los años Setenta extendida a la investigación narratológica por las propuestas de estudiosos de literatura como van Dijk, Pavel, Eco, Doležel. Cfr. Pavel, 1992; Eco, 2002; Doležel, 1999.

“Las islas nuevas”, de María Luisa Bombal (2007), se puede notar cómo, dosificando de manera diversa lo no dicho, los tres cuentos hacen brotar, a partir de sucesos parecidos, efectos muy diferentes.

El cuento de Buzzati no vacila en interpretar la aparición de las alas en el dorso de la joven Lucina, casada con un hombre celoso y egoísta mucho más viejo que ella, como un don del Señor, y su imprevista desaparición, después del adulterio de la mujer con un joven del pueblo, como el viraje o el castigo de Dios. En “Tales eran sus rostros”, cuarenta niños sordomudos, que el cuento describe sometidos a una progresiva, misteriosa metamorfosis interior, implicados en un accidente aéreo despliegan de repente alas de ángel y planean en el vacío, sin que el lector sepa (porque el texto a este respecto calla deliberadamente) si ellos eran ángeles o más bien seres humanos de una naturaleza distinta, recíprocamente unidos hasta la violencia y la crueldad; y si su vuelo tiene que ser interpretado como una fuga planeada desde tiempo atrás o si en cambio el crecimiento silencioso de las alas en sus espaldas se debe atribuir a la acción de un destino que, absurdamente a la obra contra sí mismo, había dotado de antemano a los niños de un medio para escapar a la futura catástrofe.

La ominosa presencia de un ala de pájaro en la espalda de la enigmática Yolanda en “Las islas nuevas”, por final, alcanza una oscuridad aún más impenetrable que la de los cuentos precedentes: vinculada de una manera misteriosa a las pesadillas nocturnas de la mujer, a su aspecto parecido a aquel de una gaviota y a su aparente refractariedad al fluir del tiempo, como a las islas que aparecen y desaparecen en la laguna no muy lejana de su casa, la imagen se detiene —en fuerza de una reticencia tanto «explicativa» como semántica (o simbólica)— en el umbral de cualquier explicación posible, vehiculando un misterio que es formulado a malas penas.

Por lo que respecta a la naturaleza específica de la transgresión fantástica, a la cual sólo podemos aludir brevemente, esa atañe en primer lugar al plano lógico y epistemológico, y puede ser inscrita en aquella vasta reflexión, literaria y filosófica, que a lo largo del siglo XX se ha interrogado con fuerza creciente sobre los límites de la *ratio* y las posibles incursiones más allá de sus

fronteras. Blanco privilegiado de las infracciones fantásticas más eficaces es la armadura de la lógica aristotélica, definida por los principios de no contradicción y del tercer excluido, así como por las nociones de tiempo, espacio y relación: mediante infracciones de naturaleza lógica —para cuyo análisis me parecen muy provechosos los estudios sobre la lógica simétrica del psicoanalista chileno Ignacio Matte Blanco (2000, 2000a, 2004), en que no tenemos aquí la posibilidad de profundizar—, lo fantástico más innovador del siglo XX provoca cortocircuitos que, haciendo vacilar los cimientos mismos del pensamiento, comprometen indirectamente a todas las estructuras (sociales, éticas, políticas) edificadas encima de ellos.

Como quiera que se decida llamar el «fondo indiferenciado» que presiona, en los cuentos fantásticos, debajo de la textura lógico-aristotélica, haciendo saltar sus costuras —sea que lo se define, con Freud, pensamiento animista, Dionisiaco con Nietzsche, modo simétrico con Matte Blanco, neutro con Blanchot, discurso *de la* locura, ausencia de obra y pensamiento del afuera con Foucault, *Das Ding* con Lacan—, eso remite, en todos casos, a una misma imposibilidad y a un mismo desafío: los de decirse afuera del *logos*, de rodear el lenguaje para coger, desde el lenguaje, algo que por definición le escapa.

En esta óptica, la literatura fantástica con mayor potencial subversivo representa una tentativa lograda de dar voz al Sin-fondo, a lo ilógico, sin renunciar al *logos*, abarcándolos ambos en un gesto que, lejos de integrar los dos polos, mantiene el conflicto en el punto de máxima tensión y en las dinámicas mismas del conflicto inscribe su identidad más preciosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- AMIGONI, Ferdinando (2004): *Fantasmí del Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri.
- BAIONI, Giuliano (1984): *Letteratura ed ebraismo*, Torino: Einaudi.
- (1997): *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano: Feltrinelli.
- BENJAMIN, Walter (1999): *Il dramma barocco tedesco* (trad. Flavio Cuniberto), Torino: Einaudi
- (1995): *Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in di. Angelus Novus (ed. Renato Solmi), Torino: Einaudi.
- BESSIERE, Irène (1973): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse.
- BOMBAL, María Luisa (2007): "Las islas nuevas", en *La última niebla, La amortajada*, Barcelona: Seix Barral.
- BONIFAZI, Neuro (1982): *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna: Longo.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (1940): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BOZZETTO, Roger (1992): *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BUZZATI, Dino (1971): *La moglie con le ali*, en *Le notti difficili*, Milano: Mondadori.
- (1984): *Spaventosa vendetta di un animale domestico*, en *Paura alla Scala*, Mondadori: Milano.
- CALLIOIS, Roger (1984): *Nel cuore del fantastico* (trad. Laura Guarino), Milano: Feltrinelli.
- (1985): *Dalla fiaba alla fantascienza* (ed. Paolo Repetti), Roma: Theoria
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.

- (1986): “Fantasma, ¿estás?”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio internacional*, Madrid: Fundamentos.
- CASTEX, Pierre-George (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: Corti.
- CESARINI, Remo (1996): *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino
- CORTÁZAR, Julio (2002): “Carta a una señorita en París” y “Casa tomada”, en *Bestiario*, Madrid: Santillana.
- (1968): “Axolotl”, en *Final del juego*, Buenos Aires: Sudamericana
- DOLEZEL, Lubomír (1999): *Fiction e mondi possibili* (trad. Margherita Botto), Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (2002): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- FINNE, Jacques (1980) *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FONTMARTY, Francis (1986): “Xolotl, Mexolotl, Axolotl: una metamorfosi recreativa”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio internacional*, Madrid: Fundamentos.
- FREUD, Sigmund (2006): “Il perturbante” (trad. Celsio Balducci), en *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma: Newton Compton.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti.
- LUKÁCKS, György (1957): *Il significato attuale del realismo critico* (trad. Renato Solmi), Torino: Einaudi.
- (1975): “Allegoria e simbolo”, en *Estetica*, vol. II (de. Ferenc Fehér), Torino: Einaudi.
- LUGANI, Lucio (1983): “Per una delimitazione del ‘genere’”, en Remo Ceserani et al. (eds.), *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi.
- MATTE BLANCO, Ignacio (2000): *L'inconscio come insieme infiniti*, Torino: Einaudi.
- (2004): “Creatività ed ortodossia”, en Pietro Bria e Fiorangela Oneroso (eds.), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano: Franco Angeli.

- (2000a): “Riflessioni sulla creazione artistica, Note sulla creazione artistica”, en Daniele Dottorini (ed.), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Roma: Bulzoni.
- MERINO, José María (2007): “Buscador de prodigios”, en *Cuentos del reino secreto*, Madrid: Santillana.
- OCAMPO, Silvina (1961): “Tales eran sus rostros”, en *Las invitadas*, Buenos Aires: Losada.
- ORLANDO, Francesco (1990): *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino: Einaudi.
- PAVEL, Thomas (1992): *Mondi d’invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (trad. Andrea Carosso), Torino: Einaudi.
- PENZOLDT, Peter (1952): *The Supernatural in fiction*, London: Nevill.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *La letteratura fantastica* (trad. Elina Klersy Imberciadori), Milano: Garzanti.
- VANON ALLIATA, Michela (ed.) (2002): *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica: Atti del convegno tenuto a Venezia nel 2001*, Venezia: Marsilio.
- VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, Paris: PUF.
- (1987): *La natura del fantastico*, Roma-Napoli: Theoria.